



Ideali di un'arte di vivere: dal Decameron al Cortegiano

Maria Teresa Ricci

► To cite this version:

Maria Teresa Ricci. Ideali di un'arte di vivere: dal Decameron al Cortegiano. *Morus: Utopia e rinascimento*, 2013, 9, pp.111-128. halshs-01081462

HAL Id: halshs-01081462

<https://shs.hal.science/halshs-01081462>

Submitted on 12 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ideali di un'arte di vivere: dal *Decameron* al *Cortegiano*

Maria Teresa Ricci

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR)-Université François Rabelais/Tours

Riassunto

Boccaccio è spesso citato da Castiglione nel suo *Libro del Cortegiano*, dapprima per la scelta della lingua e poi soprattutto nel secondo libro dove si tratta delle burle. Il *Decameron* è qui chiaramente presente. Se consideriamo la stessa « cornice » delle due opere si possono rilevare delle similitudini. In entrambi i casi, si delinea l'espressione di un'ideale di vita « cortese » : nel primo caso un gruppo di giovani, la brigata, composto per lo più di donne, realizza un'arte di vivere sfuggendo alla morte, alla peste, che rappresenta così il punto di partenza dell'opera; nel secondo caso una compagnia di gentiluomini, composta di uomini e donne, si riunisce nel palazzo ducale di Urbino sfuggendo al mondo reale, alle vicende di quella « povera Italia » di cui Castiglione preferisce non parlare (« meglio è passar con silenzio quello che senza dolor ricordar non si po », I, 43). Si tratterà dunque di analizzare a partire dalla cornice stessa delle opere come sulla base dall'esperienza storica vengano espressi un'opposizione alla realtà (in entrambi i casi un mondo in dissolvimento) e il bisogno di creare un mondo altro, ameno, dove si imponga un'arte di vivere – di cui è partecipe anche la « donna »- fondata sul gioco, la conversazione, il diletto, la cortesia.

Palavras-chave

Decameron, Cortigiano, arte di vivere

Maria Teresa Ricci insegna Italiano all'università François Rabelais di Tours ed è membro del CESR (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance). Ha ottenuto una laurea in filosofia all'università La Sapienza di Roma. Nel 2002, ha presentato la sua tesi di dottorato sull'"uomo universale in Baldassar Castiglione e Baltasar Gracián" all'Università di Clermont-Ferrant 2. Ha pubblicato molti articoli su: letteratura e società in Italia nei secoli XVe e XVIe; l'uomo di corte e la società di corte; i trattati del saper-vivere. Nel 2009, ha pubblicato il volume *Du cortegiano au discret. L'homme accompli chez Baldassar Castiglione et Baltasar Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme* (Honoré Champion).

Ideals of an art of living: from *Decameron* to *Cortegiano*

Maria Teresa Ricci

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR)-Université François Rabelais/Tours

Abstract

Boccaccio is frequently quoted by Castiglione in his *Libro del Cortegiano*, first for the decision to write in vernacular language but especially in the second book, which deals with practical jokes. The presence of the *Decameron* is clearly evident in Castiglione's work. Similarities between the two may be discerned upon examination of their respective frameworks. In both cases the delineation of an ideal of courtly life is to be found: in the first case, a group of young people choose to live in accordance with a particular philosophy of the art of living, in order to escape from the incidence of death and plague that marks the starting point of the work; in the second case, a company of male and female nobles meet in the ducal palace in Urbino to escape from the real world, from the events of that "Italy of the poor" that Castiglione would rather not discuss ("meglio è passar con silenzio quello che senza dolor ricordar non si po", I, 43). Using the framework of these two narratives as our starting point, we propose to analyse how, at the basis of historical experience, we find an opposition to the reality of one's own time (in both cases a world in meltdown) and the need to create another more congenial world, where an art of living comes to the fore – in which women ("donna") participate – founded on games, conversation, pleasure, courtesy.

Key words

Decameron, Cortigiano, art of living

Maria Teresa Ricci teaches European Literatures at Université François Rabelais, Tours. She is graduated in Letters and Philosophy from La Sapienza, Roma. Her doctoral thesis (2002) on the idea of the universal man in Baldassar Castiglione and Baltasar Gracián was carried out at Université "Blaise Pascal". She has published many studies on the following themes: Literature and society in 15th-17th century Italy; the court and the courtesan; treatises on *savoir-vivre*. In 2009, she published *Du cortegiano au discreto. L'homme accompli chez Baldassar Castiglione et Baltasar Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme* (Honoré Champion).



occaccio è spesso citato da Castiglione nel suo *Libro del Cortegiano* (1528), dapprima per la scelta della lingua e poi soprattutto nel secondo libro dove si tratta delle burle¹. Il *Decameron* è chiaramente presente nella celebre opera dedicata all'uomo di corte, tuttavia, Castiglione afferma che non poteva nel subietto imitarlo, non avendo esso [Boccaccio] mai scritto cosa alcuna di materia simile a questi libri del *Cortegiano*; e nella lingua, al parer mio, non doveva, perché la forza e vera regola del parlar bene consiste più nell'uso che in altro, e sempre è vizio usar parole che non siano in consuetudine (Castiglione, 1987, dedica, II).

Castiglione sembra dunque voler sottolineare la sua distanza rispetto a Boccaccio, pur manifestando una grande ammirazione nei suoi confronti («fusse di gentil ingegno»). Il progetto di Castiglione di creare un perfetto uomo di corte non è in effetti quello di Boccaccio, eppure per molti aspetti esistono dei legami tra le due opere. Potremmo parlare di somiglianza e di devianza allo stesso tempo. Si tratta chiaramente di due universi distinti: un mondo chiuso e ripiegato su se stesso in Castiglione e un mondo aperto e pieno di sorprese in Boccaccio. Ma i punti di contatto tra le due opere sono evidenti: l'esistenza di una cornice, di una brigata, di una regina, la narrazione a turno, i rituali dell'esistenza (Cf. Kolsky, 2008).

Se consideriamo le loro «cornici», vediamo che in entrambi i casi si delinea l'espressione di un ideale di vita «cortese»²: nel primo caso un gruppo di giovani, la brigata, composto per lo più di donne, realizza un'arte di vivere in un sodalizio sereno e aristocratico sfuggendo alla morte, alla peste, che rappresenta così il punto di partenza dell'opera³; nel secondo caso una compagnia composta di uomini e donne, che si muove sotto il segno della

¹ Baldassar Castiglione nasce nel 1478 a Casatico, vicino Mantova. Studia a Milan, dove frequenta la corte di Ludovico il Moro. Nel 1499, rientra a Mantova, dove a servizio di Francesco Gonzaga, comincia una carriera di cortigiano. Nel 1504, passa alla corte di Urbino, dove resta fino al 1513. Qui Guidubaldo de Montefeltro gli offre delle missioni diplomatiche. Nel 1508, Guidubaldo muore e Castiglione resta al servizio del suo successore, Francesco Maria della Rovere. A partire dal 1513 fino al 1516, vive a Roma, come ambasciatore di Urbino, presso il papa Leone X (1513-1521). Abbandona la corte di Roma nel 1516. Lo stesso anno, si sposa con Ippolita Torelli. Nel 1520, sua moglie muore e perde anche il suo amico Raffaello. Prende gli ordini minori e termina la sua carriera di diplomatico al servizio della Chiesa. Nel 1523, viene eletto papa Clemente VII, e Castiglione è a Roma come ambasciatore del marchese di Mantova. Nel 1525, il papa lo invia a Madrid come nunzio apostolico alla corte di Carlo V. In seguito, il papa lo accuserà di non aver saputo prevedere il Sacco di Roma (1527). Questo evento lo marcherà orribilmente. Scriverà al papa una lettera il 10 dicembre 1527 dove mostrerà che non era affatto responsabile dei fatti accaduti a Roma. Morirà a Toledo nel 1529.

² Nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Boccaccio definisce la «cortesìa» come quella virtù che consiste «negli atti civili, cioè nel vivere insieme liberamente e lietamente, e fare onore a tutti secondo le possibilità». (http://digidownload.libero.it/il_boccaccio/boccaccio_esposizioni_sopra_la_commedia_di_dante.html)

³ Come afferma Getto, la peste è il punto d'avvio: «un dramma in cui si celebra l'arte del vivere, del saper vivere, un saper vivere che si attua secondo un ideale mondano e nell'ambito di una realtà sociale. L'episodio della peste rappresenta perciò la spontanea posizione di partenza del ritmo emotivo dell'arte boccaccesca. Non è lecito dunque considerarlo isolatamente come un quadro a sé...» (1958, p. 11).

«grazia», si riunisce nel palazzo ducale di Urbino sfuggendo al mondo reale, alle vicende di quella «povera Italia» di cui Castiglione preferisce non parlare («meglio è passar con silenzio quello che senza dolor ricordar non si po» (I, 43).

Come in Boccaccio, anche in Castiglione la morte è un punto di partenza, poiché le persone che appaiono nei dialoghi del *Cortegiano*, come dice l'autore stesso nelle prime pagine del libro, sono realmente esistite ma tutte scomparse al momento della pubblicazione, così come è finita quell'armoniosa vita di corte di cui Castiglione presenta il ritratto.

Si tratterà dunque di analizzare, a partire dalla cornice stessa delle due opere, come, sulla base dell'esperienza storica, vengano espressi un'opposizione alla realtà (in entrambi i casi un mondo in dissolvimento) e il bisogno di creare un mondo altro, ameno, dove regni un'arte di vivere fondata sul gioco, sulla conversazione, sul diletto, sulla cortesia, un nuovo mondo di cui è partecipe anche la «donna».

La «cornice» del *Decameron* offre un equilibrio architettonico all'opera ma è anche modello di un'organizzazione morale e civile. Essa fornisce una guida alla lettura, ci dà indicazioni precise e lo stesso potremmo dire per il testo di Castiglione, che presenta in effetti una cornice plasmata sul modello decameroniano.

La «cornice» rappresenta l'extra-temporalità. Le due opere si muovono fuori dallo spazio e dalla storia pur essendo presentate come ben radicate nello spazio e nella storia, e si tratta di una scelta volontaria degli autori. Il palazzo di Urbino è realmente esistito ed esistente, è uno spazio ben preciso, a differenza del giardino incantato di Boccaccio, e tuttavia appaiono entrambi come spazi sospesi, fuori dalla storia e dal tempo. In tali luoghi si crea complicità tra i membri del gruppo: l'onesta brigada e la compagnia di Urbino sono società di narratori. Essi creano mondi altri non solo attraverso il loro stile di vita, regolata su rituali, ma anche per mezzo della «conversazione» che diventa narrazione. Quest'artificialità è però riconosciuta come reale. Il lettore partecipa come complice ed è questa in fondo la funzione della mimesi.

Nella lunga introduzione alla prima giornata del *Decameron*, il narratore di primo grado descrive la condizione di partenza dell'opera, cioè «l'orrido cominciamento», affermando che «non si poteva senza questa rammemorazione dimostrare» (Boccaccio, 2013, p. 164). La peste è dunque un punto di partenza necessario. Nel proemio Boccaccio scrive: «intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto » (2013, p. 131-132).

Le novelle si sviluppano dunque sullo sfondo della peste, della morte, e se ne distaccano in quanto affermazione della vita. La distruzione operata dalla «mortifera pestilenza» non è solo distruzione fisica ma anche morale e sociale e a questa deve dunque opporsi un nuovo modello morale e sociale.

La descrizione dell'epidemia è lucida, appare quasi distaccata, scientifica. Sembra che Boccaccio voglia evitare di intervenire con giudizi soggettivi, forse per non correre il rischio di cadere nel patetico e lascia così al lettore la libertà di giudicare sulla base delle cose stesse. Questo suo atteggiamento distaccato diventa un'arma per suscitare l'orrore e la reazione morale di chi legge. Si motiva così la minuta descrizione, dapprima, della corruzione fisica (i giovaccioli, le macchie) con la terribile constatazione finale («certissimo indizio di futura morte», 2013, p. 166), poi degli effetti del contagio, in terzo luogo dei vari rimedi escogitati e della loro sostanziale inutilità («non per ciò tutti campavano», 2013, p. 170), e infine della disgregazione morale e sociale (il non rispetto dei rituali e dei legami familiari).

Si tratta chiaramente di una società in trasformazione che attraverso una simile prova e tali stravolgimenti di valori si trova alla fine profondamente mutata e si accorge che sono nate «cose contrarie a' primi costumi de' cittadini» (2013, p. 172). La peste provoca la perdita della morale comune, instaura rapporti crudeli e innaturali tra i cittadini, testimoniati da frasi come «l'un fratello l'altro abbandonava e il zio il nepote e la sorella il fratello e spesse volte la donna il suo marito; e, che maggior cosa è quasi non credibile, li padri e le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitare e di servire schifavano» (2013, p. 171).

Dalla distruzione si passa così alla ricostruzione di una vita fondata su comportamenti corretti, sulle regole, ma anche su concetti come «allegrezza», «piacere», «festa» e soprattutto sul concetto di «onestà» che ricorre frequentemente nel discorso di Pampinea e poi in tutta l'opera. Accanto a termini come «onestà», «onesto», «onestamente», troviamo: «discreto», «discretamente», «discrezione», «diligato», «ordine» ecc. Si tratta insomma della ricostruzione di una società civilissima, cui d'altronde si oppone molto spesso il mondo delle novelle in cui si lasciano apparire volentieri il disordine e il vizio.

Come scrive Branca, a Firenze «la società umana si dissolveva all'insegna della smoderatezza [...] sul colle fiesolano si snodano gesti e azioni che sembrano modulati da una segreta armonia e svolti a passo di danza; quasi visualizzazione di una umanità ideale che senta nella gentilezza, nella concordia, nell'amore le leggi supreme perché dettate da imperativi intimi e istintivi» (1996, p. 41).

Di fronte alla peste, Pampinea, la più grande delle donne, e colei che viene nominata per prima «regina», invita le altre donne ad abbandonare la città e a ritirarsi nel contado. Essa giudica opportuno

di questa terra uscissimo, e fuggendo come la morte i disonesti esempli degli altri onestamente a' nostri luoghi in contado, de' quali a ciascuna di noi è gran copia, ce ne andassimo a stare, e quivi quella festa, quella allegrezza, quello piacere che noi potessimo, senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione, prendessimo. Quivi s'odono gli uccelletti cantare, veggionvisi verdeggiare i colli e le pianure, e i campi pieni di biade non altramenti ondeggiare che il mare, e d'alberi ben mille maniere, e il cielo più apertamente, il quale, ancora che crucciato ne sia, non per ciò le sue bellezze eterne ne nega, le quali molto più belle sono a riguardare che le mura vote della nostra città; e èvvi, oltre a questo, l'aere assai più fresco, e di quelle cose che alla vita bisognano in questi tempi v'è la copia maggiore e minore il numero delle noie (2013, p. 183-184).

Nel discorso di Pampinea si esprime il contrasto tra la città desolata e la campagna gioconda, dove si ricostruisce la società distrutta dalla peste, che pur costruendosi nel contado è sempre una società cittadina.

Assistiamo dunque alla fuga dal contagio, dalla corruzione dei costumi e dei comportamenti e alla conseguente affermazione di una vita sociale moralmente corretta. Si tratta chiaramente di una scelta politica, poiché Boccaccio vuole ricostruire, «ricreare» il mondo civile e la cultura cittadina. Questa nuova comunità si regge sulla collaborazione e la dialogicità esattamente come nel *Cortegiano*. I contesti spaziali e temporali, da cui le due opere prendono le mosse, sono però ovviamente diversi.

Nei primi decenni del XVI secolo, durante i quali Castiglione scrive la sua opera, l'Italia vive una situazione eccezionale e tragica. È durante questo periodo che Machiavelli scrive *Il Principe*, presentato come un uomo eccezionale, capace di far fronte alla situazione disperata dell'Italia. È nel mezzo di questi sconvolgimenti e delle incertezze politiche, economiche e religiose che Castiglione concepisce il suo *Cortegiano*, pubblicato un anno dopo il Sacco di Roma (1527), operato dai Lanzichenecchi di Carlo V. Come scrive José Guidi: «Le drame qui habite les écrits de Machiavel ou de Guichardin est celui que vit et que subit aussi, à sa façon, Castiglione: l'effondrement, sous la poussée des invasions "barbares", de l'équilibre institué un demi-siècle auparavant par la paix de Lodi, et la nécessité désormais de compter, au sein même de la péninsule italienne, avec deux puissances étrangères, la France et l'Espagne, qui s'y trouvent solidement établies et cherchent à y conquérir la

suprémie» (1978, p. 121). Negli anni in cui Castiglione scrive il suo trattato si assiste così alla dissoluzione di quell'universo cortigiano cui si voleva legata la sua opera. Castiglione aveva assistito al crollo della corte di Milano nel 1499 e più tardi alla lotta per il dominio del Regno di Napoli, ma sembra che rifiuti di trarne le conseguenze. Preferisce eludere la penosa realtà, e cioè che l'Italia era saccheggiata da altre nazioni (II, 26) e arresta dunque il corso del tempo al 1507 (i dialoghi del *Libro del cortegiano* si svolgono durante il mese di marzo 1507), data in cui la subordinazione politica e militare del suo paese non è ancora interamente realizzata. Ma il suo dolore riappare ogni volta che fissa l'attenzione sull'Italia della sua epoca, su questa «povera Italia, la quale è stata e tuttavia è preda esposta a genti strane, sì per lo mal governo, come per le molte ricchezze di che è piena» (IV, 33). Castiglione parla della sua patria sempre en passant, per evitare forse di soffrire, come mostra questo passo:

Non vorrei già che qualche avversario mi adducesse gli effetti contrari per rifiutar la mia opinione, allegandomi gli Italiani col lor saper lettere aver mostrato poco valor nell'arme da un tempo in qua, il che pur troppo è più che vero; ma certo ben si poria dir la colpa d'alcuni pochi aver dato, oltre al grave danno, perpetuo biasmo a tutti gli altri, e la vera causa delle nostre ruine e della virtù prostrata, se non morta, negli animi nostri, esser da quelli proceduta; ma assai più a noi saria vergognoso il publicarla, che a' Franzesi il non saper lettere. Però meglio è passar con silenzio quello che senza dolor ricordar non si po (I, 43)

E nel libro II, scrive ancora:

L'aver noi mutato gli abiti italiani nei stranieri parmi che significasse, tutti quelli, negli abiti de' quali i nostri erano trasformati, dever venire a subiugarci; il che è stato troppo più che vero, ché ormai non resta nazione che di noi non abbia fatto preda, tanto che poco più resta che predare e pur ancor di predar non si resta (II, 26).

Egli è cosciente della crisi politica italiana ma preferisce tacere⁴. Come perfetto intellettuale di corte, doveva astenersi dal dare giudizi sulla realtà politica. Tuttavia, dietro questa imperturbabilità, che sembra qualificare la prosa di Castiglione, si nasconde una sorta di tristezza, o malinconia, fortemente espressa in molti passaggi del *Cortegiano*, come nell'evocazione della morte di tutti i personaggi che partecipano ai dialoghi (dedica, I e IV,

⁴ Se leggiamo le sue lettere, divise da Serassi in *lettere familiari* e *lettere de' negoti*, possiamo notare che Castiglione si limita spesso a fare la cronaca delle sue giornate. Parla – sempre sullo stesso tono - di eventi diversi: accordi politici, visite diplomatiche, avvelenamenti, omicidi, peste, senza fare mai veri commenti.

1), o anche nel bel passaggio dove paragona i vecchi a coloro che allontanandosi dal porto pensano che sia la riva che se ne vada e che loro rimangano immobili.

Però parmi che i vecchi siano alla condizion di quelli, che partendosi dal porto tengon gli occhi in terra e par loro che la nave stia ferma e la riva si parta, e pur è il contrario; ché il porto, e medesimamente il tempo ed i piaceri, restano nel suo stato, e noi con la nave della mortalità fuggendo n'andiamo l'un dopo l'altro per quel procelloso mare che ogni cosa assorbe e devora, né mai più ripigliar terra ci è concesso, anzi, sempre da contrari venti combattuti, al fine in qualche scoglio la nave rompemo (II, 1).

Secondo Ugo Motta: «l'ombra della morte, la malinconia per un mondo in dissolvimento venivano a Castiglione dal *Decameron* come situazioni emotive canoniche per l'esordio dell'impresa letteraria, per ciò ambientata in uno spazio ameno deputato alla rifondazione di un modello sociale, imperniato sui riti della vita collettiva [...] e proteso verso il futuro» (2003, p. 159-160). E dunque, come Boccaccio, Castiglione «ricrea» un mondo, una società «civile» che si tiene lontana da una realtà che si sta disgregando. Egli sceglie così di situare il *Cortegiano* alla corte di Urbino, in uno dei più bei palazzi del Rinascimento italiano, dove ha passato una parte della sua vita al servizio del duca Guidubaldo da Montefeltro, figlio di Federico, e poi di Francesco Maria della Rovere. Ecco come Castiglione descrive la città e la corte in cui si svolgono i dialoghi del *Libro del cortegiano*:

Alle pendici dell'Appennino, quasi al mezzo della Italia verso il mare Adriatico, è posta, come ognun sa, la piccola città d'Urbino; la quale, benché tra monti sia, e non così ameni come forse alcun'altri che veggiamo in molti lochi, pur di tanto avuto ha il cielo favorevole, che intorno il paese è fertilissimo e pien di frutti; di modo che, oltre alla salubrità dell'aere, si trova abundantissima d'ogni cosa che fa mestieri per lo vivere umano. Ma tra le maggior felicità che se le possono attribuire, questa credo sia la principale, che da gran tempo in qua sempre è stata dominata da ottimi Signori; avvenga che nelle calamità universali delle guerre della Italia essa ancor per un tempo ne sia restata priva. Ma non ricercando più lontano, possiamo di questo far bon testimonio con la gloriosa memoria del duca Federico, il quale a' dí suoi fu lume della Italia; né mancano veri ed amplissimi testimonii, che ancor vivono, della sua prudenzia, della umanità, della giustizia, della liberalità, dell'animo invitto e della disciplina militare; della quale precipuamente fanno fede le sue tante vittorie, le espugnazioni de lochi inespugnabili, la súbita prestezza nelle espedizioni, l'aver molte volte con pochissime genti fuggato numerosi e validissimi eserciti, né mai esser stato perditore in battaglia alcuna; di modo che possiamo non senza ragione a molti famosi antichi agguagliarlo. Questo, tra l'altre cose sue lodevoli, nell'aspero sito d'Urbino edificò un palazzo, secondo la opinione di molti, il più bello che in tutta Italia si ritrovi; e d'ogni oportuna cosa sí ben lo fornì, che non un palazzo, ma una città in forma de palazzo esser

pareva; e non solamente di quello che ordinariamente si usa, come vasi d'argento, apparamenti di camere di ricchissimi drappi d'oro, di seta e d'altre cose simili, ma per ornamento v'aggiunse una infinità di statue antiche di marmo e di bronzo, pitture singularissime, strumenti musici d'ogni sorte; né quivi cosa alcuna volse, se non rarissima ed eccellente. Appresso con grandissima spesa adunò un gran numero di eccellentissimi e rarissimi libri greci, latini ed ebraici, quali tutti ornò d'oro e d'argento, estimando che questa fusse la suprema eccellenza del suo magno palazzo (I, 2).

Questa «città in forma de palazzo» era un vero «microcosmo», un'unità autosufficiente e splendida, piena di cose rare e eccellenti. All'inizio del XVI secolo, quando Castiglione raggiunge la corte d'Urbino (1504) al servizio di Guidubaldo, Urbino è ancora una delle corti più brillanti e più raffinate d'Italia, un centro di cultura diretto dalla duchessa Elisabetta Gonzaga, sposa di Guidubaldo da Montefeltro e dalla cognata Maria Emilia Pia. Guidubaldo, malato, non partecipa molto alla vita culturale della sua corte. Molti artisti e letterati frequentano questo luogo sublime, questo mondo a parte, in cui una società di eletti celebra i suoi rituali e contempla la sua perfezione: è l'immagine lasciata dal *Libro del Cortegiano*. All'epoca in cui Castiglione situa la sua opera, sembra che un'atmosfera particolarmente gaia e armoniosa regnasse tra i cortigiani. Egli considera la corte di Urbino come «a tutte l'altre della Italia superiore» (III, 1).

La vita aristocratica di questa élite è regolata da una serie di momenti ludici, come scrive Castiglione: «Erano adunque tutte l'ore del giorno divise in onorevoli e piacevoli esercizi così del corpo come dell'animo» (I, 4). Si componeva, si recitava, si giocava e si rideva⁵. E anche il *Libro del Cortegiano* nasce come un gioco. L'autore immagina che dei gentiluomini, attorno alla duchessa Elisabetta Gonzaga (1471-1526), formino «con parole un perfetto cortegiano» (I, 12). Si tratta di un gioco proposto da Federico Fregoso, secondo il quale bisogna specificare «tutte le condizioni e particular qualità, che si richieggono a chi merita questo nome» (I, 12)⁶.

I dialoghi, cui l'autore non partecipa - come Boccaccio per le novelle -, sottolineando in questo modo una certa distanza tra l'autore e il suo testo e facendolo apparire come il frutto di un'elaborazione collettiva, si svolgono durante quattro serate che corrispondono ai 4 libri. Castiglione scrive che nella corte di Urbino vi era l'abitudine di ritrovarsi dopo cena dalla

⁵Nel 1506, per esempio, veniva rappresentata l'egloga *Tirsi* di Castiglione, in cui recitava l'autore stesso. L'anno seguente venivano rappresentate le *Stanze* di Pietro Bembo, ecc. (Cf. Barberis, 1981).

⁶Girolamo Bargagli nel suo *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, Venetia, Antonio Bertano, 1574, non considera come un gioco il fatto di formare a parole un perfetto cortigiano. Egli così scrive a proposito del libro di Castiglione: «Né anche conveniva giuoco chiamare, il formarsi da uno come dovrebbe esser fatto un perfetto cortigiano e le condizioni e le qualità che gli converrebbero, perché ciò, più tosto discorso o ammaestramento, che giuoco, doveva chiamarsi» (p.70-71).

duchessa, dove insieme a passatempi come la musica e la danza ci si dedicava anche a inventare motti, arguzie, ecc. (I, 5). L'organizzazione delle serate è descritta nei primi paragrafi del libro I, dove sono anche presentati gli interlocutori dei dialoghi, i quali si impegneranno ad elaborare i valori fondamentali, aristocratici e umanisti, su cui devono accordarsi i membri dell'élite della corte. Nel primo libro, trattano il tema della nascita, cioè della nobiltà, il problema dell'aspetto fisico e morale del perfetto cortigiano, della cultura; nel secondo libro, analizzano le qualità come la prudenza, la discrezione, la dignità; parlano poi di spettacoli, di tornei, della danza, della conversazione, della maniera di comportarsi, cioè della modestia, del decoro, della misura, della scelta degli amici, del rapporto con gli altri; e trattano anche delle facezie, delle arguzie e delle beffe. Nel terzo, discutono della perfetta donna di palazzo, esponendo in quest'occasione un commento sui governi⁷. Questo libro contiene anche un abbozzo del tema dell'amore che sarà sviluppato nel quarto con la celebrazione dell'amore platonico di Bembo. Il rapporto tra il cortigiano e il principe sarà l'altro tema dell'ultimo libro.

L'ambientazione del *Cortegiano* è dunque la corte di Urbino, uno spazio chiuso in cui raramente si fa allusione agli eventi esterni, dove dunque la «realtà» non penetra quasi mai. Non siamo più nei giardini e palazzi signorili del *Decameron*, in cui ritroviamo il mito del *Locus amoenus*, ma in una sala chiusa: la sala delle veglie, che ancora possiamo visitare e ammirare, situata a metà strada tra gli appartamenti privati della Duchessa e la sala del Trono, tra lo spazio «privato» e quello «pubblico».

Nell'Introduzione del *Decameron* Boccaccio scrive:

Era il detto luogo sopra una piccola montagnetta, da ogni parte lontano alquanto alle nostre strade, di vari albuscelli e piante tutte di verdi fronde ripiene piacevoli a riguardare; in sul colmo della quale era un palagio con bello e gran cortile nel mezzo, e con logge e con sale e con camere, tutte ciascuna verso di sé bellissima e di liete dipinture raguardevole e ornata, con pratelli da torno e con giardini maravigliosi e con pozzi d'acque freschissime e con volte di preziosi vini: cose più atte a curiosi bevitori che a sobrie e oneste donne. Il quale tutto spazzato, e nelle camere i letti fatti, e ogni cosa di fiori quali nella stagione si potevano avere piena e di giunchi giuncata la vegnente brigata trovò con suo non poco piacere (2013, p. 189-190).

⁷ Cf. A questo proposito l'articolo di Dain A. Trafton in Hanning, R. W; D. Rosand (ed.), 1983, p. 29-44.

L'onesta brigata, atterrita dal flagello della peste e disorientata dalla decadenza dei costumi, si è spostata nel *Locus amoenus* dove tutto contrasta con il dissolvimento della vita. La descrizione del *locus amoenus* è un cliché letterario più che una cosa vista (es. giardino di Alcinoò nel VII dell'*Odissea*). Nel *Decameron* ha le fattezze di un paradiso e d'altra parte lo stesso Boccaccio scrive:

Il vedere questo giardino, il suo bello ordine, le piante e la fontana co' ruscelletti procedenti da quella tanto piacque a ciascuna donna e a' tre giovani, che tutti cominciarono a affermare che, se Paradiso si potesse in terra fare, non sapevano conoscere che altra forma che quella di quel giardino gli si potesse dare (Introduzione terza giornata, 2013, p. 527).

Il *locus amoenus* è la via di fuga: si fugge dalla confusione dei principi morali, dall'ossessione della malattia e della morte, dalla realtà imperfetta dunque, e si va alla ricerca di uno spazio incontaminato e perfetto. La peste è associata ai peccati umani, come dice Boccaccio: «per operazion de' corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali» (Introduzione prima giornata, 2013, p. 165). Essa diventa la condizione che non permette più di sapere cosa è buono e cosa è cattivo, sospende il giudizio tra bene e male.

Il palazzo dentro il giardino protegge dalla peste, il muro impedisce alla corruzione di penetrare. I dieci giovani protagonisti del *Decameron* partono dalla loro città, lasciano le loro case, e questo viaggio allude chiaramente ad una trasformazione, quella che conduce dalla corruzione del male e della morte verso un mondo di sospensione del reale in cui c'è armonia e perfezione. L'allontanamento dalla città infetta è una purificazione. L'utopia di Boccaccio è quella di fuggire dal disordine verso l'ordine, verso il riordinamento, e i dieci giovani seguono un ordine, nella loro esistenza quotidiana e anche nella costruzione della narrazione: essi raccontano dieci novelle per dieci giorni e ognuno dei dieci protagonisti è re o regina di una giornata. Vengono create nuove regole da chi e per chi è partito da un mondo fuori da ogni regola.

Nel *Decameron* vi è insomma l'affermazione della vita sulla morte, dell'ordine sul disordine, affermazione che è quasi emblematicamente riassunta nell'immagine felice dei giovani che ritornano da una passeggiata:

Essi eran tutti di frondi di quercia inghirlandati, con le man piene o d'erbe odorifere o di fiori; e chi scontrati gli avesse, niuna altra cosa avrebbe potuto dire se non: 'O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti' (introduzione IX giornata, 2013, p. 1384).

L'onesta brigata è una risposta al male e alla morte, tuttavia la vita della brigata in questa sorta di paradiso terrestre è garantita proprio dalla morte stessa, perché, come direbbe Castiglione, «niuno contrario è senza l'altro suo contrario» (II, 2).

Boccaccio persegue attraverso la «brigata» un ideale di cortesia, di vita riscaldata dalla passione dell'amore, liberale, magnanima, onesta e cortese. Le sette giovani donne erano «savia ciascuna e di sangue nobile e bella di forma e ornata di costumi e di leggiadra onestà». I tre giovani sono «assai piacevole e costumato ciascuno». La loro descrizione riguarda corpo e anima e soprattutto a caratterizzarli c'è il concetto di «onestà»: «non si disdice più a noi l'onestamente andare, che faccia a gran parte dell'altre lo star disonestamente» (introduzione, 2013, p. 178-9). L'onestà è la virtù che dà onore, è la condotta adeguata al proprio rango.

La brigata si dà un ordinamento, come ogni società umana. Il gruppo si raccoglie in «cerchio» (come nel *Cortegiano*), simbolo di parità e uguaglianza, per decidere con quale gioco passare il tempo. Pampinea propone in verità non di giocare ma di raccontare novelle, poiché i giochi potrebbero provocare tensioni. Il «conversare» è ciò che rende possibile la convivenza. Il termine «conversare» nell'accezione antica significa in effetti allo stesso tempo dialogare e intrattenersi con altri, praticare, trattare insieme, come spiega il vocabolario degli accademici della Crusca, insomma vivere insieme. Ne deriva naturalmente l'importanza della parola intesa come strumento efficace e anzi essenziale nell'arte di vivere.

Il gruppo elegge ogni giorno un re o una regina che ha il compito di regolare la convivenza. In risposta a Dioneo che vuole sollazzare, ridere e cantare, Pampinea dice: «le cose che sono senza modo non possono lungamente durare» (2013, p. 191). Modo vuol dire misura, regola. La convivenza della brigata si basa sul rispetto delle regole, delle ritualità collettive, quelle stesse ritualità che erano svanite con la peste, e anche sull'igiene personale, ugualmente sparita nella città appestata. Armonia, ordine e bellezza dominano così l'onesta brigata e dall'orrore iniziale sprigiona la gioia e l'allegrezza.

La «brigata» di Boccaccio e la «compagnia» di Castiglione svolgono una funzione simile e cioè si tratta in entrambi i casi di un modello di raffinata scuola dell'arte del vivere.

Ugo Motta scrive a proposito del *Cortegiano*: «Non solo il tema del 'ragionare insieme', 'onestamente', veniva dall'introduzione alla prima giornata del *Decameron*, ma

pure erano impiantate al centro del *Libro* del mantovano le misure di ordine e armonia prescritte dalla saggia Pampinea alla 'compagnia': 'Per ciò che le cose che sono senza modo non possono lungamente durare, io, [...], pensando al continuar della nostra letizia, estimo che di necessità sia convenire esser tra noi alcuno principale, il quale noi e onoriamo e ubidiamo come maggiore, nel quale ogni pensiero stea di doverci a lietamente vivere disporre'» (2003, p. 155).

Nella prima redazione del *Cortegiano*, l'influenza del Boccaccio è più evidente che nell'ultima: «Quivi ogni sera si havea un novo re o regina, il quale, al dipartirsi, renunciava il domino a chi più gli piaceva; ma, mentre durava, e l'ordine de' giochi e ciò che bisognava fare disponea a modo suo» (vat. Lat. 8204, f. 21v). Nella versione data alla stampa questo elemento sparisce. La regina, che dirige il gioco, non cambia: è sempre la Duchessa. Se nel *Decameron* assistiamo alla rotazione del potere, nel *Cortegiano* il potere è fisso e assume un'importanza maggiore, si tratta del potere delle corti – nel nostro caso la corte del duca di Montefeltro. Si stabilisce una distanza tra la Duchessa (potere reale e non fittizio) e gli altri cortigiani e si accentua così in un certo senso la divisione all'interno del gruppo, la gerarchia, anche se la Duchessa deve mantenere legami di amicizia tra i cortigiani e stabilire attraverso la «conversazione» la parità tra i membri. Nella maniera di condurre il gioco ci sono quindi cambiamenti significativi. Due signore presiedono i dialoghi permettendo tuttavia, a differenza del *Decameron*, interruzioni, e tralasciando il rito di passaggio da un personaggio all'altro come per le novelle del *Decameron*.

La struttura narrativa nelle due opere è dunque diversa: da un lato il novellare che lascia piccoli spazi al dialogo, dall'altro il dialogare che lascia spazio ai racconti e agli esempi.

Rispetto alla situazione di Urbino, nella cornice del *Decameron* non appare una vera gerarchia e più in generale nelle novelle il sistema gerarchico è «aperto». I diversi strati sociali sono chiaramente presenti e si avverte l'ammirazione di Boccaccio per il mondo aristocratico; tuttavia, come dice Getto: «entro questo sistema gerarchico ed aristocratico della società, il Boccaccio dà il massimo rilievo all'individuo e alle sue qualità personali» (1958, p. 224). Per Boccaccio esistono «soprattutto uomini superiori e inferiori, superiori e inferiori alla loro classe» (Ibidem). Il suo sistema gerarchico non è dunque «chiuso», poiché gli uomini possono innalzarsi al di sopra del loro rango, come avviene per Cisti fornaio, oppure restarne inferiori, come per esempio accade al re di Cipro redarguito dalla donna di Guascogna. Scrive ancora Getto: «Del resto è lo stesso individuo che per il suo pensare e operare, si rivela superiore alla classe, che spontaneamente accetta il limite sociale imposto dalla classe: così

Cisti ‘avendo riguardo alla sua condizione e a quella di messer Geri’ non ritiene ‘onesta cosa’ di prendere l’iniziativa di un invito al suo concittadino che è ‘in grandissimo stato’ e agli ambasciatori che s’accompagnano con lui, e quando sarà a sua volta invitato da messer Geri al ‘magnifico convito’ al quale devono partecipare i ‘più onorevoli cittadini’, non vorrà accettare a nessun patto. Soltanto l’amore può rompere la barriera sociale, tuttavia restando sempre nei parenti un residuo di opposizione, che potrà manifestarsi in forma tragica, come nella novella del conte d’Anguersa» (1958, p. 225).

Nel caso del *Decameron*, si tratta quindi di una società in movimento, movimento simboleggiato già dallo stesso spostamento del gruppo da un luogo all’altro, dalla narrazione che ruota, dal cambiamento del re o regina; nel *Cortegiano*, la società è statica, immobile e si riunisce sempre in un medesimo spazio, chiuso e notturno.

Entrambe le opere assumono la fisionomia del libro collettivo, «nato per espressione di una società che, messa a dialogare sulla scena, era giudicata responsabile del racconto. La peste aveva fornito ai giovani fiorentini lo spunto per portare alla luce la propria vocazione etica ed estetica, incline, dietro l’insegna della ‘cortesia’, a nutrire ideali di convivenza civile illuminata. Specularmente le conversazioni rievocate nel *Libro* di Urbino erano proiettate nell’orbita dell’eccezionalità» (Motta, 2003, p. 158). Rispetto alla situazione di partenza, all’esperienza storica, leggiamo ancora in Motta: «Dalla Firenze del 1348 alla corte di Urbino del 1507; dalla ‘venerabile chiesa di Santa Maria Novella’ alla ‘città in forma di palazzo’ dei Montefeltro: le considerazioni di Boccaccio e quelle di Castiglione erano necessarie, come rivelato esplicitamente nel *Decameron*, per sancire l’oggettività, ideale e fantastica, dei contenuti del testo. Premea a entrambi che la materia del racconto, benché straordinaria, fosse radicata in una esperienza storica e di vita» (2003, p. VIII).

Le cornici erano in entrambi i casi necessarie - come dice Boccaccio «non si poteva senza questa rammemorazione dimostrare» - per affermare che la materia del racconto, anche se straordinaria, era radicata in un’esperienza storica. In Boccaccio, il contrasto tra «l’orrido cominciamento» e la narrazione delle novelle nel *locus amenus* è molto forte. Lui parla però di necessità, come se le novelle dipendessero fortemente da quest’orrido cominciamento, da questa «dolorosa ricordanza della pestifera mortalità» (Introduzione, 2013, p. 163).

I dialoghi di Castiglione presentano ugualmente una componente storica e realistica - l’autore parla della morte dei partecipanti, del ducato di Urbino ecc. - e una componente utopica - si richiama al passato, per esempio a Platone che mira alla perfezione. Castiglione cita Platone «per difendere il valore propositivo della propria ‘costruzione’: come la

Respublica sul piano politico, così il *Cortegiano* a livello delle relazioni fra gentiluomini proponeva un'utopia, la quale, però, non sembrava inutile benché forse irrealizzabile» (Motta, 2003, p. 390).

Decameron e *Cortegiano* presentano entrambi una strategia narrativa fondata su finzione e verosimiglianza: gli autori partono dal ricordo di esperienze vissute, che dall'oralità passano alla scrittura, alla letteratura, che li renderà poi immortali. Le novelle e i dialoghi riferiti dagli autori daranno loro fama e celebrità. Come scrive Boccaccio:

la vita nostra, che altro che breve esser non può nel mortal corpo, si perpetuerà nella laudevole fama; il che ciascuno che al ventre solamente, a guisa che le bestie fanno, non serve, dee non solamente desiderare ma con ogni studio cercare e operare (Conclusione giornata IX, 2013, p. 1462).

E come leggiamo in Castiglione:

ed io mi tengo obligato, per quanto posso, di sforzarmi con ogni studio vendicar dalla mortal oblivione questa chiara memoria e scrivendo farla vivere negli animi dei posterì (III, 1).

I due autori aspirano chiaramente alla fama, all'immortalità, e in entrambi i casi queste si fondano sul ricordo, sulla «memoria», poiché è da qui che prendono origine sia le «novelle» che i «dialoghi». Nella nona giornata, Fiammetta, introducendo la sua novella, dice:

se io dalla verità del fatto mi fossi scostare voluta o volessi, avrei ben saputo e saprei sotto altri nomi comporla e raccontarla; ma per ciò che il partirsi dalla verità delle cose state nel novellare è gran diminuire di diletto negl'ntendenti, in propria forma, dalla ragion di sopra detta aiutata, la vi dirò. (Boccaccio, 2013, p. 1415).

Gli autori raccontano la «verità», ciò che altri hanno vissuto, detto e ascoltato. Boccaccio dice che racconta ciò che è stato raccontato (cf. proemio, 2013, p.131) e Castiglione riferisce dialoghi cui in verità non ha partecipato⁸. E attraverso questo

⁸ Castiglione scrive: «reciteremo alcuni ragionamenti, i quali già passarono tra omini singularissimi a tale proposito; e benché io non v'intervenissi presenzialmente per ritrovarmi, allor che furon detti, in Inghilterra, avendogli poco appresso il mio ritorno intesi da persona che fidelmente me gli narrò, sforzerommi a punto, per quanto la memoria mi comporterà, ricordarli, acciò che noto vi sia quello che abbiano giudicato e creduto di questa materia omini degni di somma laude ed al cui giudizio in ogni cosa prestar si potea indubitata fede» (I, 1).

procedimento mirano entrambi a creare altri mondi, società ideali - la brigata e la società di corte - e il mondo della narrazione.

Nell'opera di Castiglione è però molto più forte la dimensione del ricordo. Il *Libro del Cortegiano* è fortemente commemorativo, si tratta della celebrazione di un mondo sparito. Nella dedica a Don Michel de Silva, Castiglione scrive:

mandovi questo libro come un ritratto di pittura della corte d'Urbino, non di mano di Raffaello o Michel Angelo, ma di pittor ignobile e che solamente sappia tirare le linee principali, senza adornar la verità de vaghi colori o far parer per arte di prospettiva quello che non è (Dedica, I).

Egli vuole ridare vita attraverso la scrittura a personaggi morti da anni e ricreare l'atmosfera piacevole e gaia di una corte dove l'autore ha passato una parte della sua vita. Questo ritratto che si pretende «realista» non si riferisce al vero protagonista del libro, il cortegiano, che non è mai esistito e mai esisterà. Ma i personaggi che l'hanno creato sono tutti realmente esistiti così come il luogo in cui è stato creato.

Al momento della pubblicazione, però, quasi tutti sono spariti e anche la corte non ha più quelle stesse caratteristiche che Castiglione ha voluto farci conoscere. Il libro è dunque impregnato di un clima di nostalgia, che d'altronde l'autore esprime sin dalle prime pagine, quando riconosce il cambiamento dei tempi e parla della scomparsa di una gran parte degli interlocutori. Egli scrive:

Quando il signor Guid'Ubaldo di Montefeltro, duca d'Urbino, passò di questa vita, io insieme con alcun'altri cavalieri che l'aveano servito restai alli servizi del duca Francesco Maria della Rovere, erede e successor di quello nel stato; e come nell'animo mio era recente l'odor delle virtù del duca Guido e la soddisfazione che io quegli anni aveva sentito della amorevole compagnia di così eccellenti persone, come allora si ritrovarono nella corte d'Urbino, fui stimolato da quella memoria a scrivere questi libri del *Cortegiano*; il che io feci in pochi giorni, con intenzione di castigar col tempo quegli errori, che dal desiderio di pagar tosto questo debito erano nati (Dedica, I).

Così, quando comincia a rileggere il suo testo prima di pubblicarlo, già dal titolo è preso da una grande tristezza che aumenta man man che avanza nell'evocazione delle persone sparite. Questo ricordo riappare all'inizio del libro IV suscitando in Castiglione «un amaro pensiero che nell'animo mi percuote e delle miserie umane e nostre speranze fallaci ricordevole mi fa» (IV, I). Nel 1528, l'anno della prima edizione, *Il libro del Cortegiano*,

appare come un libro posto sotto il segno della morte, del passato. Si tratta dunque di una teorizzazione fondata sul ricordo. Ma la tristezza di Castiglione non dipende dalla morte di una gran parte degli interlocutori, ma anche dal ricordo di una corte, di un ambiente sociale che non esiste più, e per il quale ha voluto creare il suo perfetto «uomo di corte». Si tratta di un'evocazione nostalgica, del ricordo degli anni che sembrano essere stati per Castiglione i più belli della sua vita. Il sentimento del tempo che passa e della morte caratterizza dunque tutto il libro. Ed è forse per riflettere questo sentimento che l'autore sceglie di far svolgere i dialoghi durante la notte, dando in questo modo un carattere «notturno» alla sua opera. La notte sparisce solo alla fine dell'opera quando vengono aperte le finestre per lasciar penetrare «una bella aurora di color di rose» (IV, 73), il mondo esteriore dunque di cui fino ad allora si è raramente parlato. Ma non appena la realtà appare, il trattato finisce: la luce del giorno fa svanire il sogno della notte. Questo carattere notturno contribuisce a dare all'opera un aspetto sfuggente, evanescente, irreali, aspetto che caratterizza la figura dello stesso cortegiano. La notte significa fine, morte, e implica malinconia, nostalgia, sentimento del tempo che passa e che non si può recuperare se non con l'illusione della scrittura, che, come dice Castiglione, «non è altro che una forma di parlare che resta ancor poi che l'omo ha parlato» (I, XXIX).

Riferimenti bibliografici

- BOCCACCIO. *Il Decameron*, Introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo a cura di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano. Milano: BUR Rizzoli, 2013.
- BRANCA, Vittore. *Boccaccio Medievale e nuovi studi sul Decameron*. Milano: Sansoni Editore, 1996.
- BARBERIS, Walter. “Uomini di corte nel Cinquecento tra il primato della famiglia e il governo dello Stato”. In: *Storia d'Italia*, Annali. Torino: Einaudi, 1981, vol. 4.
- BARGAGLI, Girolamo. *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*. Venetia: Antonio Bertano, 1574.
- CASTIGLIONE, Baldassar. *Il Libro del Cortegiano* (a cura di A. Quondam). Milano: Garzanti, 1987.
- CASTIGLIONE, Baldassar. *Lettere del conte Baldesar Castiglione* (a cura di P. Serassi). Padova, 1769.
- CASTIGLIONE, Baldassar. *Le livre du courtisan* (présenté et traduit par A. Pons d'après la version de G. Chappuis, 1580). Paris : Gérard Lébovici, 1987.
- KOLSKY, Stephen. “The Decameron and Il Libro del Cortegiano: story of a Conversation”. *Heliotropia* 5.1 – 2 (2008).
- GETTO, Giovanni. *Vita di forme et forme di vita nel Decameron*. Torino : G. B. Petrini, 1958.
- GUIDI, José. “L'Espagne dans la vie et dans l'œuvre de B. Castiglione : de l'équilibre franco-hispanique au choix impérial”. In : *Présence et influence de l'Espagne dans la culture italienne de la Renaissance*, Etudes réunies par André Rochon. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1978.
- HANNING, Robert W. – ROSAND, David. *Castiglione. The Ideal and the Real in Renaissance Culture*. Yale University Press, New Haven and London, 1983.
- MOTTA, Uberto. *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del “Cortegiano”*. Milano: Vita e Pensiero, 2003.